

A CIDADE NO CINEMA – PEDRO ALMODÓVAR: UMA EXPERIÊNCIA DE AFETOS – DA *MOVIDA* À MATURIDADE, A MADRID DE UM CINEASTA

*Gilmar Santana**

Resumo: A dinâmica urbana contemporânea se processa de maneira rápida e efêmera, impedindo-nos de uma apropriação efetiva de suas dimensões. As imagens de seu cotidiano, reveladas em fotos ou filmes procuram no seu conjunto se encarregar dessa tarefa. Porém, mais do que registros, se constituem em construções – traduzidas por seus autores – sobre aquilo que os tocou, tornando-se, por isso, leituras de suas percepções. História, contexto social, crítica cultural e arte fundem-se numa mesma obra. Em seus trabalhos, centrados na cidade de Madrid a partir da *Movida* – um período de efervescente transformação e criação política e cultural da Espanha de início dos anos 80 do século XX – o cineasta Pedro Almodóvar desenvolve sua síntese. Esta reflexão se atém aos desdobramentos sociológicos desse tipo de atividade, articulando comportamento cosmopolita e produção artístico-cinematográfica.

Palavras-chave: Sociologia da Arte. Cinema. Pedro Almodóvar. Sociologia Urbana. História.

Abstract: The dynamic of an urban contemporary process occurs rapidly, preventing us from getting an effective appropriation of its dimensions. The images of his daily routine, exhibited either in photos or movies aim, as a whole, to demonstrate such a task. However, more than registers, such tasks are constituted by constructions – translated by their authors – mainly about subjects that have touched them, making therefore their readings own perceptions. History, social context, cultural critics and art mix all within the same context. On his works, centered mainly in the city of Madrid from *Movida* – an effervescent period of transformation and political and cultural creation of the beginning of 1980's Spain – the cinematographer Pedro Almodovar develops his synthesis. This reflection is conditioned to sociological outspreads of this sort of activities, enunciating cosmopolitan behavior and artistic-cinematographic production.

Keywords: Sociology of Art. Cinema. Pedro Almodóvar. Urban Sociology. History.

* Doutor em Sociologia: FFLCH/ USP, mestre em Sociologia: IFCH/ UNICAMP.

A construção humana da memória diante dos fatos ocorridos é seletiva e obedece a regras culturais inconscientes de projeção e apropriação. Assim, a forma de narrá-los os transforma em objetos moldáveis que destacam alguns de seus aspectos, conservando-os, abandona outros, reelabora e reconstrói ainda outros ou, então, os esquece. Isso não significa dizer que se presencia uma série de mentiras. Certamente, no plano histórico, a busca pela apuração de informações – ainda com o risco de muitos deslizes – se utiliza de ferramentas e de critérios mais esclarecedores. Entretanto, frente aos dividendos valorativos da estrutura social, esses fatos devem ser compreendidos no conjunto de relações que os alimentam e que os mantêm vivos.

Nesses termos, entender acontecimentos, lugares e personalidades que hoje apresentam algum caráter excepcional também significa interpretar como foram construídas as formas de suas imagens e o grau de relevância que adquiriram suas trajetórias a ponto de servirem de referência à lógica de relações vigentes, dadas as dimensões ampliadas que conquistaram. Cada concepção se vincula a contextos históricos e lugares específicos que favorecem seu florescimento. Essas observações constituem os pressupostos que estruturam constantemente a noção de ordem e desordem na sociedade, configurando-se como elementos articuladores de novas lógicas e suas permanências. A obra de Pedro Almodóvar – e dentro dela, a construção sobre a cidade e sua dinâmica – não se esquivava disso.

Acredita-se que a ilustração, comparação e análise sobre o conjunto das circunstâncias vividas pelo diretor na cidade de Madrid, traduzidas em seus filmes, sirvam de base para a elaboração de um painel – num registro mais afetivo que racional – sobre o legado contextual de um tipo de experiência urbana registrada pelo cinema. No caso de Almodóvar, cabe também incluir e ressaltar a relação da *Movida madrileña*¹ – palco do nascimento de sua obra, inspiradora inicial de suas imagens – como o fator cultural que fez de Madrid o cenário compreensível para o mundo sobre as mudanças da Espanha no momento de sua democratização e que projetou esse cineasta para o mercado cinematográfico internacional.

Trata-se de uma relação intrínseca que gerou associações e projeções amparadas em fatores de cunho mitológico, hoje firmadas como fatos diante da própria legitimação de seus agentes, referências que animam o cinema espanhol contemporâneo e olham para aquele período como uma

¹ De antemão, pode-se dizer resumidamente que a *Movida Madrileña* se constituiu num fenômeno cultural ocorrido de maneira concomitante ao processo de mudanças políticas da Espanha de finais da década de 1970 e início dos anos 80. Nela, retomaram-se hábitos da vida pública – sobretudo noturna –, antes reprimidos pela ditadura de Francisco Franco e se desenvolveram inúmeras práticas criativas inovadoras em várias ramificações da esfera artística em geral, além de novas atitudes comportamentais oriundas do conjunto desses fatos. Liberdade individual e social, bem como democracia eram sinônimos e correspondiam à busca de significado e sentido para as rápidas transformações dos fatos então em marcha.

fusão entre fonte criativa e de inspiração diante da abertura da Espanha para um novo rumo histórico mundial. Uma época em que simultaneamente ocorreram a *Movida madrileña*, o cinema do período da transição democrática, a própria transição política e a emergência de Pedro Almodóvar, ações que, ao convergirem, deram corpo a uma realidade pulsante.

Observando atentamente o contexto de transição política na Espanha e a *Movida madrileña* que nasceu culturalmente nesse mesmo quadro histórico, percebem-se nos dois acontecimentos vários fatores indissociáveis ao surgimento e sucesso do cinema de Pedro Almodóvar nos anos 80. Seus dois primeiros trabalhos comerciais – por exemplo – foram resultado direto do comportamento cultural e político daquele período. Certamente não existiriam, não seriam realizados da forma como foram, passariam despercebidos ou, ao menos, teriam uma repercussão infinitamente menor se a reação social no país diante do fim da ditadura tivesse ocorrido num clima diferente do que ocorreu. As condições sociais de leitura da realidade de recepção das histórias contadas nesses filmes também teriam chaves de compreensão que não sintonizariam o espectador àquele universo de personagens e de ironias sociais.

Mas o que ocorreu – muito pelo contrário – foi um encontro de novidades. As obras de Almodóvar e de outros cineastas do período divertiam por mostrarem a vida da democracia e o fim da censura. Do mesmo modo que se iniciara uma reflexão por parte de alguns diretores sobre o passado franquista,² também se ria de suas heranças ou então se ignorava sua obscuridade. Tudo começava a ser um passado próximo que – num primeiro momento – muitos queriam esquecer para viver o clima da festa libertária. O cinema – mais do que porta-voz daqueles anos – era o que trazia e exportava as novidades, pois introduzia nas narrativas e nos cenários a vida moderna e também mostrava para fora do país a tradução de uma nova Espanha, além da tradicional visão folclórica sempre invocada.

Os críticos estrangeiros surpreenderam-se com imagens de uma Espanha que ria (LEÓN; MALDONATO, 1989, p. 207-209). Os espectadores divertiam-se com as caricaturas daquele presente – de um país ansioso por ser moderno – na qual a ousadia dos comportamentos íntimos e sociais exóticos misturava-se aos hábitos que remetiam ironicamente ao passado tradicional espanhol que aparecia nos primeiros trabalhos de Almodóvar, por exemplo. A reação contrária do que se escandalizava revelava os padrões sociais de grupos preocupados em resistir às mudanças do país ou então aos setores estéticos com um rigor de análise para o qual Almodóvar ainda não possuía estatura.

² A ditadura de Francisco Franco durou mais de quarenta anos, terminando somente com seu falecimento em 20 de novembro de 1975, período em que se iniciou o processo conflituoso de democratização na Espanha.

Via-se nos filmes – não apenas nos de Almodóvar – auto-retratos que misturavam um tempo presente em que liberdade, esperanças e sonhos correspondiam a blocos de vontade coletiva que não eram coesos e se contrastavam a outros moderados ou conservadores. Os filmes eram um reflexo das sociabilidades cotidianas. As cenas carregadas com várias nuances de ousadia, contrastando sexualidade, marginalidade, drogas, novos valores, condições de vida urbana ou revisando um passado tão recente, imprimiam energia revigorada a um cinema que durante décadas ficara restrito à exibição na Espanha – com raras exceções – e sua criação, sob o controle da censura do Estado.

Mesmo cineastas já consagrados, como Carlos Saura³ e Luís García Berlanga⁴ – respeitados mestres da cinematografia espanhola –, produziram trabalhos expressivos, refletindo aquele novo momento. Um período de verdadeiro *boom* criativo que – em termos gerais – tomou a via da comédia com alguns tons dramáticos, voltando-se para temas cotidianos. No final da década de 70 e início de 80, filmes sobre o desencanto diante de um futuro esperançoso aparecem como perspectiva dramática. Porém são as comédias do período reformista nos anos 80 que predominam, atendo-se também aos reflexos da crise, para depois se converterem em comédias de costumes que exaltam a *Movida*, tendo Pedro Almodóvar como um dos principais expoentes (MONTERDE, 1993, p. 169-171).

Os filmes lançados durante a *Movida* acionavam diversos mecanismos de percepção sobre um momento que exigia inúmeras explicações e que os próprios cineastas buscavam esclarecer não apenas para a sociedade, mas também para si próprios. Incidiam sobre comportamentos, sobre as várias lacunas históricas deixadas pela repressão vivida no país e sobre os novos ares democráticos. Autores como Vicente Aranda,⁵ Bigas Luna,⁶ Jaime Chavárri,⁷ Fernando Trueba⁸ e Fernando Colomo,⁹ contemporâneos de Almodóvar, produziram trabalhos que também trouxeram olhares inovadores ao cinema então dominado por lógicas morais e políticas conservadoras ou medíocres que permeavam toda a produção cinematográfica sob a égide da censura do período franquista.

Era também um período de discussões estéticas no plano cultural e político com artistas de várias vertentes, muitos dos quais acabaram se constituindo em parte do entorno de Almodóvar, compondo sua iconografia. So-

³ Ver: *Los ojos vendados*, *Bodas de sangre* e *Deprisa, deprisa*.

⁴ Ver: *La escopeta nacional*, *Patrimônio nacional*.

⁵ Ver: *Cambio de sexo*

⁶ Ver: *Bilbao*, *Renacer*

⁷ Ver: *El desencanto*, *Bearn*, *Las bicicletas son para el verano*.

⁸ Ver: *Opera prima*.

⁹ Ver: *Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*

bretudo no campo da pintura, os debates ocorridos desde os anos 70 ocupavam-se em discutir um projeto político de homologação da arte na Espanha para o plano internacional. Basicamente, havia duas facções: uma, partidária da pintura de realismo social de crítica política – grupo conhecido como os *Nuevos Comportamientos artísticos* – e outra, que reivindicava a autonomia da arte, sendo refratária a uma arte política – os chamados de *Nueva Figuración Madrileña* – e defendendo uma pintura abertamente narrativa. Recuperava-se o tradicional conflito entre compromisso e autonomia da arte (ORTEGA, 2005, p. 471-472).

Os artistas próximos a Almodóvar faziam parte deste segundo grupo. Dentre eles, Pérez Villalta e Costus, pintores que tiveram como ponto de encontro com o cineasta a estética *Camp*: uma proposta que vinculava a identidade *gay* e relações com o *kitsch*, considerada também o marco de confluência dos estratos elitistas e populares, elementos que já faziam parte do conteúdo do espírito *pop*. Sob esse substrato, Almodóvar depositou outros elementos relacionados com a arte de ação num contexto vanguardista. Foi dentro dessas circunstâncias e com essas pessoas, que também nasceu a revista *La luna de Madrid*, esteticamente próxima ao *fanzine*,¹⁰ e em termos de conteúdo, ao *magazine*¹¹ (ORTEGA, 2005, p. 473-474).

Tanto a figura de Almodóvar como a imagem da *Movida* deixaram suas marcas de novo modelo comportamental, servindo como construção mitológica das imagens posteriores sobre essa época. Seus símbolos e seus discursos convergiam para representações que motivavam ultrapassar não apenas o medo herdado dos inúmeros modos de relações trazidas do passado, mas justificavam idéias que levavam à compreensão do novo processo que se vivia, revestido – por isso – sob louvação contínua de atitudes inovadoras em vários setores nela envolvidos.

A manifestação “carnavalizada” de vestuário, mal vista pelos conservadores – que eram muitos –, negava padrões de comportamento, inclusive daqueles vividos no *pueblo*. Ou seus prolongamentos, considerando-se a presença da moral eclesástica nas leis do país e dos hábitos trazidos por pessoas que migraram das províncias para as capitais desde os anos 50 devido às sucessivas crises e isolamentos econômicos. Entretanto, seus descendentes, nascidos nos anos 60, formavam uma geração essencialmente

¹⁰ Em sua forma mais geral, o *fanzine* define-se pelo aspecto quase caseiro de publicações alternativas sobre música. Constituído-se no máximo de duas folhas de papel em formato A4, distingue-se dos padrões convencionais de produção informativa cultural, sem periodicidade definida, aglutinando expressões populares diversas: desenhos, fotos, textos e diagramação livre das regras editoriais, apesar de assemelhar-se muito a padrões estabelecidos para revistas semanais.

¹¹ O *magazine* é uma publicação periódica, industrializada, caracterizada pelo perfil recreativo. Compõe-se de informações que vão desde qualidades técnicas e artísticas das obras e seus autores até curiosidades, que podem ser tanto da produção como da vida pessoal, ou especulações sobre a vida dos artistas e outras personalidades envolvidas no assunto apresentado.

urbana. Resultante de um *boom* demográfico, sem a experiência da guerra e do rural, havia uma juventude que carregava apenas as imagens idealizadas do campo e a vivência do meio urbano. Esses jovens produziam e projetavam suas vidas sob referenciais cosmopolitas e se identificavam muito mais com a vida moderna transmitida pelo cinema de Hollywood do que com o cinema realista do “cinema de qualidade” promovido pela Ley Pilar Miró (LOEW; LUNA, 2005, p. 410-412).

Assim, a geração que assistiu aos primeiros filmes de Almodóvar já estava sintonizada com seu discurso. Porém, nesse panorama, que parecia de destruição de valores, os trabalhos do diretor não promoveram uma negação da cultura espanhola, mas sim uma condensação dessas duas realidades. Ele ironizou os estereótipos tradicionais e apresentou a versão de modernidade espanhola então vigente. Novos espaços urbanos, a aproximação do *punk* e do *underground* à realidade das classes trabalhadoras e da periferia de Madrid são revelados em suas duas primeiras películas. O questionamento de suas imagens desarticula a construção antiquada do espanhol que o franquismo havia elaborado. Depois, subverte a religião em *Entre tinieblas* (1983), a família em *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), a sensualidade e o macho mediterrâneo em *Matador* (1985-1986) e apresenta um modo de homossexualidade ainda inédito em *La ley del deseo* (1986). Esses quadros apresentam a leitura de uma nova Espanha, todos centrados na cidade de Madrid (LOEW; LUNA, 2005, p. 410 e 414).

Num plano geral, coincidiram num mesmo ponto daquele momento a necessidade de mudanças generalizadas na sociedade e a busca dos cineastas por registrar sua história. O cinema funcionava simultaneamente como um porta-voz mais rápido e abrangente para difundir o que se vivia no período e como instrumento de reflexão que explicava a herança do passado e suas seqüelas no presente. Além disso, aproximava várias gerações – sobretudo as mais jovens – de um contexto que alinhava a vida urbana do país a outras experiências do mundo num diálogo que incluía novos comportamentos, valores, objetos, consumo e, principalmente, ausência de fronteiras para experimentá-los. Como veículo de massa, o cinema contribuiu também de maneira mais eficaz e veloz para divulgar e construir um determinado tipo de imagem da *Movida* e de seus protagonistas para além das fronteiras de Madrid e da Espanha.

O filme de Pedro Almodóvar *Laberinto de pasiones* (1982) figura como um dos registros mais emblemáticos nesse aspecto, ao refletir a época em sua multiplicidade de valores, atividades artísticas, comportamentos e “personagens” festivas ou exóticas que circulavam por Madrid no período:

(...) La materialización de semejantes criaturas, la tentadora posibilidad de cambiar de identidad sin traumas constituían inimaginables provocaciones en el

panorama cultural de 1982 [...] la critica, o esa gran parte de la critica que sentenció *Pepi, Luci, bom* como una aberración sin posibilidad de descendencia, recibió con cuchillos afilados [facas afiadas] su segun largometraje. (MANRIQUE, 2004, p.2)

O jornalista Diego A. Manrique recorda com alegria seu lançamento:

(...) *Laberinto de pasiones* pasó en sesión de gala por el Festival de San Sebastián, para consternación de Lehendakari y demás autoridades presentes. Un grito colectivo de horror brotó en el teatro Victoria Eugenia cuando la portera del local de ensayos Tablada 25 pierde materia fecal ante la sofisticada Toraya. Una vez concluido el pase, visto que allí no abundarían las palmaditas, el equipo y los simpatizantes nos extraviámos por las discotecas donostiarras [da cidade de San Sebastián]. Es posible que algunos termináramos bañándonos desnudos en plena playa de La Concha, medio protegidos por la oscuridad. No podría jurarlo: los años 80 fueron así de vertiginosos. (MANRIQUE, 2004, p.2)

Decantando os limites e as boas lembranças entre realidade e sonho, verifica-se que o campo cinematográfico espanhol se encarregou de reproduzir com a *Movida* a permanência de seus cineastas e expandir seus filmes além de seus territórios. Ainda que deficiente em vários aspectos técnicos e com dificuldades econômicas, à medida que alcançava outros países, este veículo dava ao mundo as informações de seu momento. E os poucos incentivos aliados à grande vontade de produzir, atraíam todos aqueles sintonizados nesse espírito, exportando assim a *Movida madrileña*.

Não é novidade no mundo contemporâneo a “exportação cultural” por via cinematográfica. Característico por disseminar suas imagens e valores do país, o cinema norte-americano em pouco mais de três décadas tornou-se o modelo clássico que influenciou e seduziu, com sua visão de mundo e comportamentos – além de impor um padrão de qualidade técnica e tecnológica na produção cinematográfica –, milhares de pessoas e atraiu ou indignou cineastas no mundo inteiro com seu estilo estandarizado. Levou aos lugares mais distantes referências de seu padrão de vida e moda, sua forma de contar histórias sobre o passado, presente ou futuro, com valores próprios de sua cultura e ideologias predominantes, praticamente excluindo outras formas de interpretar a vida.

Dizer, portanto, que um cinema como o espanhol – em particular, o surgido no período de transição política – conquistou seu espaço de difusão frente a uma potência cinematográfica norte-americana não corresponde a incluí-lo no mercado concorrente de filmes num mesmo patamar ou muito abaixo dele, mas sim reconhecer sua potencialidade temática na época, fato que atraiu pessoas de diversos países para ver de perto o que era aquela tal *Movida* apresentada em alguns filmes.

Em torno da celebração pela liberdade irrestrita proclamada pela *Movida* – vista segundo grupos conservadores como um momento de “caos

social” –, grupos dominantes na área da indústria cultural despertaram seu interesse mercantil. Buscaram trazer novamente à sociedade a sensação de harmonia e de ordem social, cooptando o movimento para transformá-lo em algo que pudesse ser “digerido” por todos ou pensando em termos capitalistas: consumido. A partir de então, a própria *Movida* serviu de novo modelo de comportamento numa mescla de novas tendências que, após alguns anos, já haviam se tornado a regra geral. Não por acaso, o desencanto de muitos de seus criadores e protagonistas com os rumos que tomou aquele “movimento” coincide com o desfecho da luta político-democrática que também almejava mudanças radicais e viu um desfecho desapontador de alianças moderadas. O contexto dessas conseqüências aparece claramente no filme *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Ali, Pedro Almodóvar reconhece que a “festa” já havia acabado.

Acabou oficialmente, mas seus traços mitológicos se reproduziram no presente sob vários aspectos. Cabe avançar um pouco mais na reflexão que fazem de sua dinâmica, a fim de esclarecer suas repercussões. Héctor Fouce (FOUCE, 2000, p. 269-276) sustenta que esse movimento negociava as regras e linguagens do discurso dominante para dentro dele construir as suas peculiares. Negociando uma leitura das relações vigentes, criou-se uma subcultura diante de uma cultura hegemônica de democracia que havia se imposto após o fim da ditadura.

O discurso de normalidade institucional havia substituído o da ditadura e definiu mais seu campo de atuação, separando assim a cultura da política. A queda pelo interesse político fez emergir o interesse pela festa, pela novidade, pela cultura livre da política, sobretudo no campo estético. Mais do que criar sua peculiaridade, a *Movida* ressuscitou hábitos que haviam sido proibidos durante várias décadas, como sair à noite e circular pelas ruas de bar em bar até o amanhecer, uma característica da vida urbana espanhola hoje cotidiana. O próprio significado da palavra “movida” na língua espanhola traduz literalmente sua dinâmica: movimento, circulação, agitar, agitação. Estar na *Movida* era estar na boemia, ter o conhecimento de que se produzia o melhor, o bom, o que realmente interessava (LEÓN; MALDONATO, 1989, p. 128). Mais do que liberar a circulação – sobretudo para a juventude –, a *Movida* colocava publicamente o que já vinha se produzindo culturalmente de maneira velada nos espaços clandestinos ou guetos.

A partir dos materiais da cultura dominante, inclusive daqueles veiculados pela mídia, a *Movida* construiu sua própria experiência cultural dando a ela novos significados, muitas vezes de forma não intencional – apesar de demonstrar o contrário para a sociedade –, subvertendo as tradições. Diante de uma cultura internacional decadente e carente de novidades, assim como o próprio contexto espanhol – em especial a cidade de Madrid –, a *Movida* chegava com todos os ingredientes necessários para causar impacto aos olhos atentos para a novidade onde quer que estivessem.

A música, fortemente influenciada pelo *punk*, sobretudo pela estética e muito pouco pelas letras, transmitia um tom diferente quando produzida para a juventude até então. Com letras simples, sem virtuosismo, cada show demonstrava que as coisas podiam mudar a qualquer momento e realmente era isso que estava acontecendo. A reinvenção dos códigos criou uma nova realidade. Nos próprios shows havia uma destruição da hierarquia verbal da linguagem: ofensas, palavras coloquiais ou chulas, tudo era incorporado como parte do familiar e desejável naquela estética que invertia valores e imagens, típica do movimento *punk*.

Esses discursos e comportamentos foram caracterizando os membros da *Movida*. A capacidade textual e discursiva de seus grupos atribuiu a ela um caráter eficaz no nível entendido aqui como “subcultural”, sempre aberto a mudanças, mas também convincente, produzido pela própria estrutura semântica que garantia as modulações e transformações frequentes. Tal mobilidade permitia que a *Movida* refinasse a noção de temporalidade. Ao ocupar a noite como tempo de ação, ela inventou uma nova Madrid com dinâmica própria e um espírito criativo que necessariamente se nutria do público para sua existência.

Almodóvar faz no início de *Carne tremula* (1997) uma referência precisa dessa mudança que carregou consigo a liberdade conquistada olhando para o período histórico anterior em que até a circulação pública noturna era controlada pelo regime totalitário. No filme, utiliza o mesmo espaço público das ruas para anunciar o nascimento de crianças. No início, desertas numa noite de Natal sob “estado de emergência”, e, no final da película, também numa noite – já na democracia – repletas de transeuntes. Compara, assim, os diferentes períodos num claro louvor à liberdade de ir e vir, quase um rito que exorciza a repressão.

Na expansão dos trabalhos de Almodóvar pelo mundo – diante de espectadores com recepções distintas em razão das múltiplas culturas – permanece a preocupação de transmitir às pessoas suas mensagens relativas à liberdade, à solidão e aos afetos. Elementos contidos na leitura que fazia da *Movida* presentes no seu primeiro longa-metragem e nos trabalhos posteriores. O discurso e o sentimento da pessoa “Pedro Almodóvar” podem não ser nostálgicos, entretanto paira em seu trabalho um misto de nostalgia, desencanto e, ao mesmo tempo, inconformismo e esperança diante dos bons tempos passados. Em *Volver* (2006), suas homenagens a alguns de seus filmes percorrem toda a narrativa. A realidade adversa burlou os sonhos e todos seus criadores – inclusive ele – se acomodaram em caminhos distintos. Porém, mesmo maduro, o diretor ainda parece não querer apagar aquela chama que mantinha a *Movida* como sua fonte de alegria.

A CIDADE CINEMATOGRAFICA QUE NASCEU DA *MOVIDA*

Pedro Almodóvar não abre mão da liberdade conquistada e experimentada na *Movida*. Isso aparece em seus filmes como elemento de luta constante para mantê-la mesmo como lembrança. A cidade – em especial, Madrid – que apresenta é um componente imprescindível para compreender seu trabalho. Ela dialoga na história como mais uma das personagens e interage nas relações. É a própria vida pública que alimentou a *Movida*. Na análise de Jean-Claude Seguin (SEGUIN, 2005, p. 229-242), Almodóvar criou sua própria geografia de Madrid fazendo caber em seus filmes tanto o rural como o urbano, o campo e a cidade, o vertical e o horizontal, numa constante relação dialética que confronta suas diferenças, as faz conviver e gerar uma síntese, nem sempre harmoniosa.

A construção de suas imagens sobre Madrid difere daquelas de décadas anteriores ao surgimento de seus filmes. Antes os cineastas apresentavam a cidade sob o ponto de vista negativo. A visão conservadora apontava o espaço urbano como o lugar da perdição. Almodóvar rompe com essa leitura tradicional e coloca Madrid não apenas como cenário e pano de fundo das relações. Sua cidade é fascinante, atraente. Interage na narrativa e possui uma função dramática na trama das personagens. Também reflete e acompanha a trajetória íntima do próprio diretor.

Segundo Seguin, a cada filme ele atualiza sua Madrid e coloca suas personagens em locais estratégicos que dão sentido às narrativas: classes burguesas, periferia, bairros em destruição como em *Carne tremula*. O contraste do consumo vertical por intermédio das “Galerias Preciados” como modelo de compras do passado e o prédio da “Fnac” no presente se evidencia em *La flor de mi secreto*. Em *Carne tremula* a cidade se historiciza. No início, vazia, devido ao “estado de emergência”. No final, repleta de gente, com a população ocupando-a após a democracia. A cidade do passado contrasta com a Madrid moderna.

Na relação entre ruptura e descontinuidade, o centro perde seu brilho, passando a ser o lugar da tensão entre o centro e o periférico, modernidade e destruição do antigo, passado e futuro. Configura-se numa urbe de constante mudança sem possibilidade de estabilização. A cada filme os olhares sobre a cidade se atenuam. Da Madrid agitada de *Pepi, Luci, bom y otras chicas del montón*, verifica-se a sofisticação de *Todo sobre mi madre*, na qual o todo urbano perde suas dimensões espetaculares sobrando apenas fragmentos da Madrid sensual e vibrante.

A cidade de Almodóvar agora é um conjunto de zonas justapostas, um espaço da transição e contínua desestabilidade. As personagens estão em íntima relação com ela, mas não conseguem fundir-se a Madrid. A tentativa de integrá-las não ocorre. Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se elabora o corpo-cidade, um espaço de germinação. A personagem Candela funciona como elemento de integração de vários fatores, suas

roupas misturam moderno com mau gosto, apaixona-se por um terrorista árabe, encarna esse contínuo fluir de relações. O corpo-cidade está submetido a suas funções biológicas essenciais: a ingestão (Candela), a integração (Pepa/ Marisa) e a expulsão (Paulina/ Iván).

Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o autor propõe uma visão de um corpo desde seu interior como centro simbólico e abstrato da cidade. Em *Qué he hecho yo para merecer esto?*, suas personagens sequer pretendem se integrar à vida urbana central madrilenha e o desejo de volta ao *pueblo* é uma constante. Este espaço desempenha o papel de abastecedor das energias perdidas na cidade, é o incorruptível, lugar onde o ser humano encontra sua essência extraviada.

No entanto, o espaço rural não tem a capacidade de arrastar de vez suas personagens para si. É o urbano o lugar de suas vivências, como se vê em *La flor de mi secreto*, em *La mala educación* e em *Volver*; este último vinculando campo-cidade de maneira maternal; trata-se de uma relação já apresentada sob outro aspecto em *Todo sobre mi madre*, em que Madrid e Barcelona são ligadas por um túnel, completando-se como um organismo, um parto estético que as faz possuir uma complementaridade vital. Elabora-ções metafóricas que buscam garantir a cumplicidade – elemento bastante recorrente em sua obra – entre os membros envolvidos na ação dramática em todos os sentidos, inclusive com o ambiente que os cerca, fato só possível de concretização se forem pactuadas e oficializadas as relações entre personagem e cidade.

A fragilidade e o desequilíbrio da cidade representam um mesmo elemento essencial na obra de Almodóvar, atualizado num constante exercício de juízo e de questionamento. A cidade mítica é buscada repetidas vezes pelo inconsciente das personagens e nunca é encontrada. Torna-se um corpo inconcluso que recorre ao espaço campestre como se buscasse um sopro vital. Evidentemente, uma necessidade do próprio diretor em se socorrer às suas origens para tentar explicar para si seu momento e suas insatisfações.

Origens que ora recorrem ao rural de sua infância, ora à Madrid mágica que conheceu quando chegou adolescente na cidade. Sua construção do rústico, da terra, do campo constitui uma forma de marginalidade. Mesmo os edifícios novos de suas películas não escondem o descampado, a relação periferia-rural-urbano. Um sistema narrativo que num contínuo ir e vir distancia-se da cidade para voltar ao *pueblo*, como faz a personagem Leo em *La flor de mi secreto*, para “recuperar” seu sentido da vida e encontrar-se a “si mesma” (STRAUSS, 2001, p. 182), porém que também a faz concluir que o rural não constituirá a solução para seus dilemas, por isso seu retorno à cidade. Almodóvar elabora uma Madrid muito particular, com elementos que diferem de outros cineastas também apaixonados por suas cidades.

O diretor italiano Federico Fellini demonstra sua paixão por Roma construindo uma cidade como palco de excelência do processo entre tradicional e moderno, que se torna atemporal. Seus enquadramentos buscam um cenário de admiração que presencia acontecimentos pitorescos, homenagens e a apropriação pública como espaço de circulação. Nela estão o circo, a rua, o salão de festas burguês e seus respectivos personagens: o *clown*, as crianças, a família italiana, a prostituta, os executivos.

Já o cineasta norte-americano Woody Allen apresenta Manhattan como monumental. Tudo é favorável no espaço para que suas histórias se desenvolvam: o anonimato das pessoas nas ruas, a cortesia de praxe com a vizinhança, o passeio com animais nas calçadas, o fluxo do trânsito dando ritmo à cidade, os arredores das principais localidades de convivência. Uma cidade de construção já acabada sem mobilidade ou alternativas de mudança física e social. Ali se encontram apenas os personagens da classe média e suas crises: os jornalistas, escritores, psicólogos, diretores, artistas plásticos, designers e intelectuais. No entanto, reconhece no início de seu filme homônimo – na voz do personagem Isaac Davis – que Nova York é a metáfora da decadência da cultura contemporânea, porém era e seria sempre sua cidade.

Em ambos os diretores, a metrópole permanece como espaço claramente físico propício às relações humanas. Nos dois, apesar de encantadora, ela funciona como um belo cenário para abrigar suas histórias e ampliar a ação dramática, permanecendo como elemento estético e estático na narrativa. Almodóvar faz com Madrid algo mais visceral. Dialoga com a cidade como se esta fosse uma pessoa por quem alimenta relações de amor e ódio. De seu encanto nas duas primeiras películas e sua noite que vai envolvendo todos os espaços privados de *Entre tinieblas*, a transforma em perigosa e de difícil relacionamento em *Matador* e em *La ley del deseo* ou mesmo em *Átame!*. Em *Qué he hecho yo para merecer esto?*, algo na cidade já desagrada o diretor. A falta dos valores da vida do *pueblo* na cidade aparece nas palavras da *abuela* (Chus Lampreave) que levará seu neto para sua terra natal no final da história. Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* e em *Kika*, a cidade torna-se incontrolável e alucinante, frenética.

Apesar disso, há, ao menos até *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, uma cidade que aparece para Almodóvar como espaço de desfrute e de luta. Sua predisposição em mudar, conhecer e fazer o novo funciona como mola propulsora de sua adaptação e movimentação dentro desse cenário. Aquele impulso de inconformismo que ele carregava desde menino e que o fez chegar até Madrid tão jovem vai-se revelando numa personagem que ele precisa domar, mas ao mesmo tempo se relacionar e aceitar suas condições.

A cada trabalho, Madrid se converte numa outra personagem. No filme *Átame!*, o próprio autor reconhece viver com a cidade uma relação de amor em constante conflito:

En esta ocasión ya no es el sitio ideal sino una ciudad decrepita e infernal. Yo con Madrid tengo una relación amorosa maldita. Imagínate que estás enamorado de un yonqui y que sabes que tienes muy pocas esperanzas, pero tú le quieres y le ves destruirse y le quieres y le ves cercano al desastre y le sigues queriendo. Yo tengo esa relación con Madrid, una ciudad que cada vez es más dura y más inhabitable, pero que sigue siendo mi ciudad. (LLOPIS, 1989, p. 174)

É algo que soa muito similar à declaração de Woody Allen em *Manhattan* (1979). Em *Kika*, a personagem Andréa Caracortada (Victoria Abril) representa essa ruptura que ainda busca – como um último suspiro – a movimentação tresloucada da *Movida*, porém se defronta com algo que já não possui mais o mesmo espaço de convivência. Há na trajetória do filme uma despedida oficial do diretor para aquelas formas de vida e para aquele período.

(...) Las ciudades grandes se han convertido en sitios invivibles. No sé como hemos llegado a construir espacios tan en contra de nuestras propias necesidades. Madrid se ha convertido en ciudad infernal, en donde dar un paso es muy duro y esa impresión yo creo que se traduce en la película. (JALONCH, 1993, p. 19)

Em *Carne tremula* vê-se a cidade antiga sendo destruída e, em seu lugar, impor-se uma outra, moderna, com as arrojadas torres Kio – portas da Europa – próximas à Plaza de Castilha, no alto da longa e larga avenida “la Castellana” em Madrid. A casa do personagem Victor e seu bairro La Ventilla, em destruição, presenciam uma cidade nova que avança sobre eles impetuosamente.

Em *Carne tremula*, *Todo sobre mi madre* e *Hable con ella*, o autor entra em contato com a geografia-corpo. Ali, da mesma maneira como as personagens se relacionam, também há uma relação intensa em que a palpitação da cidade encontra paralelo com a do coração, com o sangue. Os longos *travellings*, além de descreverem espaços percorridos, apontam as separações e os novos laços de vida. Almodóvar aproxima cada vez mais seu discurso de suas preocupações mais profundas acerca do sentido da vida.

Ao abordar nos três filmes as discussões sobre vida e morte – e se acrescenta aqui também *La flor de mi secreto* –, o diretor revela uma das grandes incógnitas que o preocupam em seu presente. Por isso, o que se vê nelas é a busca de sentido ou a explicação para si dessa relação que, quando debatida, traz ao pensamento a reflexão sobre a existência e, em contrapartida, sobre o lugar que o ser humano ocupa. Ou seja, um espaço que não é somente físico e impessoal, mas também pulsante e interativo.

Em seus pronunciamentos, essa relação “humanizada” com a cidade aparece repetidas vezes. Na estréia de *Carne tremula*, a quase fusão entre gente e espaço físico se traduz claramente:

(...) Yo soy muy de Madrid y me encanta que la ciudad sienta que ha llegado un estreno al que tiene que ir. Me gusta esa identificación con mi gente, pero cada vez son más los que quieren ir, incluso muchos los que no suelen ir al cine. (...) Madrid es mi pueblo, forma parte de mi vida y el hecho de que las calles que tú sueles transitar se vuelvan locas ese día por una película tuya me produce un sentimiento muy personal y muy íntimo. Ahí es donde tengo que certificar el nacimiento de mi película. Estoy contento de que esta vez le hayamos podido prestar más atención a Madrid. Yo por mí estrenaría aquí y en ningún sitio más. Porque los estrenos deben ser únicos (...). (ALMODÓVAR, 1997, p. 3)

Ao mesmo tempo, anteriormente, em *La flor de mi secreto*, os sinais de um certo desapontamento com a cidade e a relação conflituosa no sentido já construído aqui: desavenças, insatisfações e insegurança no espaço público também estavam presentes. Nas próprias cenas há maior valorização de ambientes interiores em detrimento dos exteriores como numa forma de proteção. Imagens que refletem a própria trajetória profissional do diretor.

Passados alguns anos, o ritmo de vida da cidade havia se acelerado. A fama conquistada já não permitia que Almodóvar andasse tranquilamente pelas ruas de Madrid. Cada vez mais ele sentia sua privacidade diminuindo. Indisposto com Madrid – quase em processo depressivo –, ele decide mudar de ares em seu trabalho, principalmente no plano pessoal.

(...) Enfim, todas as suas películas respondem ao momento em que ele está. Esta situación está clara a partir de ‘Mujeres ...’, é o reflexo de seu momento de solidão, lamentos, medos. Não saía de casa porque todo mundo o conhecia, sentia-se violado pela sociedade. Ele só veio a perder o medo em *Todo sobre mi madre*, tanto que o rodou em Barcelona. Madrid, nos anos 70 e início dos 80, era uma cidade maravilhosa, depois ficou agressiva, perigosa. Isso repercutiu em Almodóvar. Imagino que foi por isso a vontade de sair e se firmar em outro lugar e vir a Barcelona, isso fez muito bem a ele e lhe abriu um horizonte muito grande. Foi uma nova etapa. (VIDAL, 2005)

Sua relação cosmopolita humanizada se personifica em sentimentos. Às vésperas da estréia de *Todo sobre mi madre* na Espanha, a mudança de cidade e a paixão por outra percorriam os noticiários como forma de atração de público, unindo a fama do diretor, sua história e o cenário de Barcelona:

(...) Pedro Almodóvar, que rodará esta semana em Madrid, confesó su pequeña traición ayer durante la presentación del rodaje, y descubrió su nuevo secreto, una admiración renovada por Barcelona, donde comenzará a rodar el próximo lunes: ‘He descubierto un decorado natural fastuoso, donde conviven todas las etnias y la gente se sienta tranquilamente en la calle y se pone a dormir. Me siento traicionando a Madrid y venerando a Barcelona’. (PINA, 1998, p. 2)

A relação instável que mantém com a cidade ora o apaixona, ora o esgota. Os constantes trajetos cidade-campo, ampliados de *La flor de mi secreto* para *Hable con ella*, vão descrevendo uma busca pelo campo e

pequenas cidades como espaço periférico incorruptível, dotado de fonte de vida, realizador da ressurreição da memória. Neste último, a volta da personagem Marco à cidade e seu encontro com Alicia no final do filme consolida essa contribuição do campo que novamente iniciará um novo ciclo de vida.

O filme *La mala educación* está pontuado quase geometricamente com esse traçado narrativo que busca peças para completar o sentido, tanto da trama apresentada, como da vida das personagens. *Volver* – seu último trabalho até este artigo – encontra-se de vez com o *pueblo* e com as origens do diretor, consumando sua busca por entender e se relacionar com a sua própria trajetória e restabelecer com esses espaços seus laços de afetividade.

Não há grandes surpresas nessa estrutura e lógica narrativas. Evidentemente, estas ficam por conta das histórias que se encarregarão de instigar o espectador a pensar nos sentimentos que preocupam o diretor. O conjunto narrativo de seus trabalhos sobre esse aspecto consiste em colocar, de um lado, a cidade-transformação-novidade, contrastando-a com a cidade-conservadorismo-tradicional e de outro, a cidade-sentimento-desejo na projeção da cidade-conflito-mito. Com esses elementos, a cidade tem vida própria, adquire um *status quo* independente como se fosse um ser humano. E isso só se torna possível porque a forma apresentada pelo diretor manifesta sua vida pulsante, com todos os protagonistas possíveis habitando-a:

(...) La ciudad almodovariana nunca pierde las huellas [as marcas] de su origen, y como la interacción entre la ciudad y los personajes es una constante de sus películas, y Madrid es un gran urbe pero compuesta en gran medida por gente que procede de pueblos, de otras partes del país, ese carácter ‘publerino’ de su gente no puede sino teñir a la ciudad entera. Así, en la gran ciudad los personajes se cruzan, encuentran, reconocen y reúnen como si de un pueblo se tratara. (LOEW; LUNA, 2005, p. 414)

Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), Pepa acaba tornando-se amiga do motorista de táxi por encontrá-lo coincidentemente três vezes quando precisa de um serviço. Ao mesmo tempo em que há uma necessidade em mostrar a cidade real com locações em cenários reais, interiores de ônibus (ALLISON, 2003, p. 156) que favorecem a visualização da cidade e seus monumentos, também verifica-se sua dinâmica: as pessoas, o processo urbano em movimento como um organismo. E com esses mesmos instrumentos, o diretor a eterniza, seja pelo registro em seu trabalho, seja pelo modo como escolheu filmar os espaços: ângulo, movimento, luz, enquadramento.

Nesses termos, é possível verificar como a cidade apropriada por Almodóvar tornou-se um mecanismo capaz de contribuir para alimentar o mito da metrópole em festa ou em crise, porém magistral e sempre aberta à busca pela completude. Uma grande mãe disposta a se reconciliar com

seus filhos e, ao mesmo tempo, um filho que busca o colo materno. Ela é o recurso da ordem cosmológica que explica o movimento de seus integrantes, ora contribuindo para modificá-la, ora para questioná-la.

Movimentando-se e dialogando com ela, suas personagens estão continuamente intranquias, nada as satisfaz. Circulam de um canto a outro para encontrar uma explicação para seus lugares sociais e psicológicos. E, dentro desse constante conflito, só a cidade permanece soberana. Ela direciona a lógica dos limites e satisfaz os desejos, alimentando aqueles que precisam se saciar em seus dotes – apesar de não serem todos os contemplados.

Assim, a metrópole madrilenha e sua *Movida* se constituíram num mesmo elemento mitológico que motivou, inspirou e acionou a criação de Almodóvar. Uma combinação favorável à integração e à emancipação de personalidades que emergiam na cena cultural do país, muito mais dispostas a liberar suas vontades e a usufruir a cidade do que a contestar ou construir politicamente uma nova história. A Madrid dos três primeiros longas-metragens de Almodóvar é o espaço das oportunidades daquele rapaz que saiu da cidade de Cáceres disposto a realizar seus sonhos e naqueles momentos era o que ocorria. Não só o conjunto de personagens que povoam os filmes revela uma cidade com mais prismas do que se imaginava. Eles sintetizam aquele seu momento vivido, um universo de amigos, de experiências, de contínuas novidades e amores. Naquele período, as coisas aconteciam porque Madrid propiciava para que se concretizassem. Há entre o diretor e ela uma relação de confiança mútua. O então jovem diretor e a cidade realizavam seus desejos concomitantemente.

O que se vê nos filmes do diretor até em *Qué he hecho yo para merecer esto?* é um traço de inúmeras movimentações em campo na época. E foi este ambiente social e artístico com seu momento de encantamento e posterior desencanto que também amadureceu o diretor e o fez trilhar novas histórias. O término da *Movida* foi também o encerramento de um modelo de cidade e o início para exercitar uma nova relação com ela. Creio que seja por isso que apareçam explicitamente cenas referentes ao *pueblo* e às origens humildes de Almodóvar somente em *Qué he hecho yo para merecer esto?*. E ali algumas reflexões sobre a validade da vida na metrópole.

A cadência cosmopolita e sua profusão de valores originaram as histórias – do que hoje se pode chamar – almodovarianas, com suas personagens solitárias, mulheres sempre reagindo a um universo masculino que lhes priva de realizar seus desejos. Ou, então, de homens cuja cumplicidade denuncia o valor das amizades profundas e suas carências afetivas. Uma leitura de um diretor que buscou na cidade e em seus habitantes sua realização e encontrou também as contradições. Suas obras resultam da fusão entre as imagens que guardou de sua infância, as experiências da vida que desenvolveu na metrópole e suas projeções pessoais.

Madrid, como palco vivo da *Movida*, não só permitiu a realização de sentido aos inúmeros acontecimentos do período. Também alimentou o imaginário e a ritualização das diversas manifestações artísticas difundidos internacionalmente por um cinema que buscava se expandir e se consolidar – apesar de ter-se constituído apenas como indústria incipiente. O próprio contexto econômico do setor cinematográfico daquele período também refletia essa busca por novos horizontes conquistados, enfim, pela proliferação de várias produtoras – quando a *Movida* já havia se esgotado –, dentre elas *El deseo*, de Agustín e Pedro Almodóvar.

O processo da articulação de significados dos discursos permitiu a formação dos mitos de Madrid e da *Movida* como fontes de intensas experiências que motivaram a ampliação de contínuas novidades onde antes preponderava uma cultura do medo. Esse poder discursivo – seja em filmes, fotografias, pinturas, músicas, livros, revistas ou artigos – formulou uma nova imagem da cidade. Uma prática que vem confirmar a definição de Roland Barthes (1982, p. 131-132) do mito como uma fala. Fala que, por sua propriedade de disseminação, apresenta em seu discurso um poder legitimador capaz de mitificar qualquer coisa, pois sua capacidade de significação alcança e transcende limites impostos, instituindo novas regras de compreensão e valor. Foi essa eficácia da mensagem construída pelos tantos agentes sociais – dentre eles Almodóvar – que delegou, tanto a Madrid como a seus acontecimentos, valores simbólicos que alimentaram os novos comportamentos e visões, consolidando-os.

Pertencente a um sistema de comunicação munido de um conjunto de significados e não apenas de uma idéia ou um conceito, o mito depende da história como fator determinante para transformar o real em discurso, cabendo somente a ela manter sua linguagem viva ou morta. Como este não pode surgir da natureza das coisas, sua forma e aceção só possuem sentido na fala escolhida historicamente por meio da mensagem elaborada e determinada por seus agentes. Assim, à medida que o discurso da *Movida* ganhou maior eficácia, mais ele serviu como modelo de comportamento viável e palpável, aberto para contínuas adesões.

Dessa maneira, houve um efeito favorável na ação – mesmo de curto prazo – das formas estabelecidas por uma movimentação de várias atitudes simultâneas pessoais e culturais numa cidade que permitia sua prática física e socialmente. Fundiram-se quase num mesmo ato criador: espaço, apropriação e dinâmica social. Os participantes da *Movida* deram forma e sentido ao que antes era apenas desejo. Pode-se perceber nesses termos que – com todos os méritos reconhecidamente atribuídos a Almodóvar –, além de haver uma fusão entre criação e vivência direta do diretor com todo esse universo que o lançou, sua projeção só foi possível por essa determinação histórica e cultural.

As construções mitológicas sobre a cidade e a *Movida* permitiram o avanço das ações criativas. O reconhecimento do valor de Almodóvar deve-se muito a essa capacidade de captar, traduzir e fazer ecoar com tanta reverberação – em sua síntese cinematográfica – o que se produziu nesse sentido. Foi o que lhe garantiu sua fama mundial. Historicamente motivado pela busca em desarticular a ordem social e instituir uma outra, o diretor reproduziu ao mesmo tempo o mito de uma Madrid gloriosa e de uma juventude que viveu uma liberdade específica para sua história. Uma experiência peculiar com a cidade vivida por ele e não a equivalência geral de um mito absorvido por todos.

Em seus filmes constam os olhares sobre sua própria trajetória: amigos, dificuldades, anseios e o universo urbano que o cativa. Em meio a personagens exóticas, à margem da sociedade, passando pelos personagens polêmicos e depois sentimentais, ele constrói seu universo e nele edifica pessoalmente sua cidade, sua composição social e suas possibilidades afetivas. Esta é sua Madrid. A *Movida* contribuiu para oficializar sua paixão por ela. Isso alimenta seu desejo de continuar interpretando sua imagem, porém, a cada filme sob aspectos mais amadurecidos. Cada etapa da vida nos proporciona criar novos mitos, afinal são sempre novas experiências e novas apropriações da cidade e, para Almodóvar, também do cinema.

Os participantes da *Movida* tinham consciência de que estavam modificando suas buscas e envelhecendo para aquele universo quase no mesmo momento em que esta saiu do alcance de suas mãos e se transformou em mera mercadoria. A consciência do diretor que fez parte daquele círculo de artistas, pertencentes a uma determinada “elite *underground* urbana”, chamada na Espanha de *cutre* [de mau gosto, tacanha, fora dos padrões] (LEÓN; MALDONATO, 1989, p. 56-57) – que depois se legitimou culturalmente, também já havia mudado. Contudo, os valores míticos que ele mesmo elaborou e que contribuíram para transformar sua experiência em cinema ainda percorrem de maneira remota seus trabalhos.

UM DIÁLOGO ENTRE AUTOR, OBRA CINEMATOGRÁFICA E TEORIAS URBANAS DE SIMMEL E LEFEBVRE

O amadurecimento de Pedro Almodóvar trouxe novas preocupações à sua obra, embora tenha, na maioria das abordagens, apenas aprofundado questões que desde o início já estavam potencialmente dispostas, como a questão da solidão. Em mais de uma oportunidade ele se pronunciou a respeito deste fato em sua vida. Esse fenômeno, típico resultado do ritmo da vida urbana e de sua distribuição de espaços físicos e sociais, está imbricado em um conjunto de determinações que se desdobram em atitudes lidas socialmente como “naturais” das metrópoles. A esses fatos George Simmel

(1976, p. 11-25) dedicou especial atenção em seu trabalho “A metrópole e a vida mental”, ocupando-se de entender a relação entre os indivíduos e o processo urbano-técnico, numa promissora libertação do homem frente ao trabalho exaustivo, simultaneamente ao desenvolvimento de uma crescente dependência entre ambos.

Segundo o autor, em razão de sua própria lógica de concentrar e reproduzir o dinheiro, a metrópole torna a mente moderna mais calculista exigindo pontualidade dos comportamentos e afazeres variados. Cria-se uma lógica própria de funcionamento urbano que, para se manter, precisa reproduzir o tempo de maneira linear, medida e dividida para as várias funções interdependentes. Não por acaso, a *Movida madrileña* chamou tanto a atenção da imprensa internacional. Ela se opunha a este padrão cosmopolita e dava novos sentidos à ordem social – naquele momento – organizada para integrar diferentes interesses de tantas pessoas. Demonstrou-se que em circunstâncias onde as vontades coletivas de rompimento com os valores vigentes tornam-se práticas comuns, também se rompe a necessidade de um organismo regulador rígido. Abriu-se assim historicamente a possibilidade para inúmeras novidades em todas as esferas da sociabilidade urbana fazendo emergir atitudes inusitadas.

Ainda que em grande parte isso tenha ocorrido no plano simbólico e dialogasse com uma esfera objetiva nacional e internacional vinculada a uma ordem econômica, a forma de vivenciar as relações sociais e os usos que se faziam dos produtos na esfera do consumo adquiriram novas conotações. Portanto, a necessidade da técnica na vida metropolitana determinante em Simmel acabou por se subordinar aos eventos históricos da democratização e da *Movida* deslocando os eixos para um novo contexto social.

Os ritmos e pressões exteriores da metrópole reguladores do psiquismo de seus habitantes, firmados na pontualidade, calculabilidade e exatidão, entraram numa espécie de suspensão cedendo lugar ao inesperado e este passou a fazer parte do cotidiano, inaugurando novos significados cosmopolitas no âmbito da economia do dinheiro e da produção intelectual. Com isso, os fatores de exatidão e precisão minuciosa que redundam numa estrutura de alta impessoalidade geradora do fenômeno psíquico da atitude blasé¹²(SIMMEL, 1976, p. 16-17) também foram quebrados.

Se na essência da atitude blasé consta o poder de discriminar – no sentido de proteger-se perante a vizinha estranha – em nome do direito à reserva ou individualidade frente à exterioridade da vida metropolitana, com a *Movida* esse comportamento tomou outra configuração. O olhar blasé enxerga a realidade num tom uniformemente plano e fosco sem objetos de

¹² Segundo Simmel: um recurso mental desenvolvido pelos indivíduos para suportar os estímulos contrastantes das rápidas mudanças da vida na cidade grande, como forma de resguardar seu espaço pessoal e adaptar a personalidade às forças externas.

preferência. Naquele período, ao contrário, toda aquela movimentação coloriu de possibilidades as várias dimensões da realidade iluminando e realçando as particularidades de seus contornos.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se promovia a liberação de comportamentos livres da censura urbana, evidenciados pela explosão das individualidades publicamente exibidas pela diversidade social nas ruas – como pode ser visto em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton*, *Laberinto de pasiones*, *Kika* e *La mala educación* –, percebe-se que é em decorrência dessa atitude blasé que muitas condutas foram toleradas. Ou seja, esse mecanismo psíquico cotidiano que os habitantes da metrópole desenvolveram para suportar os diferentes ritmos ou a multiplicidade social que rejeitam contribuiu para acelerar as transformações, ainda que apenas por um determinado momento histórico.

A relação com o dinheiro como equivalente das coisas múltiplas – fator que conduz não somente a troca de mercadorias na metrópole, mas também as relações sociais –, quantificador e nivelador de tudo em coisas cambiáveis, adquiriu outra conotação com a *Movida*. Esta usou o dinheiro a seu favor, rompendo a valoração que tem sem referencial humano. Era como se a cidade se recusasse a cumprir apenas seu papel de sede do intercâmbio monetário. Com o seu término, novamente reapareceram as subordinações financeiras e o desencanto com a vida urbana, claramente vistos em *Qué he hecho yo para merecer esto?*.

Esse desapontamento também aparece em Almodóvar diante da atitude mental metropolitana da reserva, o que Simmel remete à busca dos indivíduos pela preservação de suas individualidades: “Como resultado dessa reserva, freqüentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E é esta reserva que aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados.” (SIMMEL, 1976, p. 17).

Isto é, o autor constata sobre o próprio membro urbano de que aquilo que traz repulsa ironicamente é sua defesa. Esse tipo de atitude será um dos motivos frente aos quais Almodóvar reage negativamente à cidade e busca voltar ao campo, ao rural, onde se crê estar a vitalidade perdida na metrópole. A sensação de que esta se tornou um todo que pressiona os desejos de liberdade e intimidade em nome do dinheiro ganha projeção. Seu desdobramento nas relações que só possuem sentido em forma de coisas assusta e destrói os valores humanos. Em *Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La flor de mi secreto*, *Volver* ou em cenas que se remetem a condutas de pequenas cidades interioranas visualizadas em quase todos os filmes, esses sentimentos do diretor se objetivam.

Talvez isso não sirva como caráter compensatório, mas Simmel aponta essa reserva como o estilo metropolitano de vida. O que aparece como dissociação na realidade é apenas uma de suas formas elementares de so-

cialização (SIMMEL, 1976, p. 18). Para o autor, a reserva – na verdade – garante a liberdade individual e dela se formam os círculos fechados com identificações estreitas de relações sociais. Só quando esses círculos se conformam em grupos mais consolidados, torna-se possível garantir aos indivíduos maior liberdade de movimento. Assim, o fortalecimento da individualidade circunscrita também na vida grupal caracteriza sua independência, mas em contrapartida paga-se o preço com o fechamento ao universo externo (SIMMEL, 1976, p. 21).

Assim, se, de um lado, em seu processo de vivência na metrópole, Almodóvar refletiu em suas obras o sentimento de clausura, por outro, foi sua relação com ela – naquilo que pôde absorver tanto de bom como de ruim para si – que em vários momentos o forçou a expandir sua criação reconhecendo que os contextos abrem e fecham ciclos. Experimentando-os, ele não só reformulou posturas pessoais como evidenciou a mudança de seus olhares nos trabalhos que produziu. De certa forma, o cineasta passou pelo mesmo processo que Simmel aponta sobre a transição para a individualização de traços mentais e psíquicos que a cidade ocasiona em proporção de seu tamanho (SIMMEL, 1976: 21). Ao enfrentar as dificuldades na afirmação de sua personalidade nos campos espacial, social e profissional, e o aumento quantitativo de energias, encontrou e capitalizou suas potencialidades peculiares para energias qualitativas. Porém, claro, não deixou de receber por isso as consequências sociais da fama, razão pela qual recorreu ao imaginário mitificado da cidade local onde se acredita que as relações afetivas permanecem intactas.

O enfoque de Henri Lefebvre (1991) também oferece aspectos relevantes para esta discussão e contribui como fonte comparativa tanto para a análise da cidade como para a observação da atuação cinematográfica de Almodóvar sobre a vida urbana. Para o autor, a apresentação da cidade como entidade que era resultado da história geral (organismo, evolucionismo, continuísmo) bloqueava a investigação num nível bem baixo, sendo antes mais ideologias do que conceitos e teorias (LEFEBVRE, 1991, p. 45):

A cidade sempre teve relações de imediatece (...), a cidade é uma mediação entre as mediações. Contendo a ordem próxima (relações entre indivíduos em grupos mais ou menos amplos ou estruturados, etc), ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade, é o local da reprodução. Contida na ordem distante (grandes e poderosas instituições – Igreja, Estado) ela se sustenta; encarna-a, projeta-a sobre um terreno (o lugar) e sobre um plano, o plano da vida imediata; a cidade inscreve essa ordem, prescreve-a, escreve-a, texto num contexto mais amplo e inapreensível como tal e não ser para a meditação. Dessa forma, a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas

condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através delas. (p. 46-47)

Seus habitantes a amam e não a utilizam somente como objeto de produção, troca ou lucro. Para Lefebvre, a cidade é o espaço da produção, mas não somente de coisas. Produção, para ele, equivale à criação e esta num sentido amplo de reprodução de relações sociais, cultura e tudo aquilo que possa envolver e dialogar com seus habitantes. Essa relação de intensidade afetiva e material é a que Almodóvar sustenta pessoalmente – como já apresentado em alguns de seus depoimentos – e que procura transmitir para os espectadores em seus filmes incluindo nessa intensidade sua discussão central: o desejo como algo pulsante nela. Esse aspecto aparece não apenas nas relações entre personagens, mas metaforicamente na narrativa das paisagens, transformadas em personagens que também provocam desejos e se relacionam com a trama e seus objetos cenográficos.

A cidade como produtora, no sentido empregado por Lefebvre de trazer à luz algo que não existia antes da atividade da produção, se evidencia na ação dramática dos filmes de Almodóvar sintetizando esse processo ao demonstrar as diferentes formas pelas quais apresenta as interações e intervenções de personagens com a paisagem. Os trabalhos revelam como os processos de relações sociais globais produzidas modelaram o espaço urbano e na medida de suas apropriações, atribuíram-lhe ritmos (LEFEBVRE, 1991, p. 52).

Tanto a *Movida* quanto os filmes do diretor indicam esse processo de descontinuidades temporais e espaciais na cidade que geraram modificações nos modos de produção das relações cidade-campo. A leitura de Almodóvar em vários momentos recorrentes coloca em diálogo essa relação demonstrando não apenas um espaço rural que já perdeu essa imagem tradicional, como também um urbano que se apresenta seguidas vezes “contaminado” por hábitos do campo trazidos às grandes cidades por migrantes. Em seus filmes, a cidade conforma-se como palco mediador de adaptação comportamental estabelecendo novos acordos inconscientes de relações que negociam regras sociais e originam outras como resultado desse hibridismo.

Para Lefebvre, a cidade e o urbano (construção das relações sobre o espaço físico) não podem ser compreendidos sem as instituições oriundas das relações de classe e de propriedade (LEFEBVRE, 1991, p. 53). Em *Pepi, Luci, Bom, Laberinto de pasiones, Qué he hecho yo para merecer esto?, Mujeres al borde de un ataque de nervios, La flor de mi secreto e Volver*, esse quadro é continuamente apresentado e questionado. Essas projeções do cineasta traduzem um código urbano geral de modificações resultante da intervenção de seus diversos atores sociais. Esse código é a tradução que pode ser lida para tornar compreensível o que ocorreu no

processo de sociabilidade cosmopolita, portanto a cidade se escreve. É produto e mediação das relações nela ocorridas (LEFEBVRE, 1991, p. 55).

Porém, suscita não apenas uma leitura. Seus agentes – oriundos de grupos culturais, classes sociais e perspectivas diferentes dentro da vida na cidade – a traduzem segundo seus olhares. O conjunto dessas versões sobre o universo urbano revela seu cotidiano e as ações conscientes e inconscientes de seus interlocutores. Dessa forma, Almodóvar – considerando-se suas origens rurais e de classe – indica apenas uma de suas muitas dimensões e demonstra por isso, que na sua própria multiplicidade a cidade impede que seja feito dela seu enquadramento num sistema fechado de significações. Ao contrário, ela se apodera de toda a variedade nela produzida.

Segundo a definição de Lefebvre sobre a cidade como sendo uma projeção da sociedade sobre um local, pode-se detectar que na discussão presente, tanto a Madrid da *Movida* como a Madrid de Almodóvar respondem exatamente aos anseios vividos na Espanha em determinado momento de sua história, considerando-se todas as contradições resultantes das sociabilidades vividas em seus vários ritmos e tempos.

Assim, também a visão tradicional do campo como lugar sacralizado da produção de obras com uma paisagem em constante mudança (semeadura, plantio, florescimento, colheita) e da cidade como profanação desse sagrado com uma paisagem estática se transformou profundamente no decorrer do tempo histórico em razão das formas de apropriação e dos modos de produção sobre o espaço: “Ora foi profundamente conflitante, ora mais pacífica e perto de uma associação. Mais ainda, numa mesma época manifestam-se relações bem diferentes (...) a cidade em expansão ataca o campo, corrói, dissolve-o.” (LEFEBVRE, 1991, p. 68-69).

Na leitura almodovariana – que se manifesta no plano simbólico – não ocorre esse olhar tão avassalador de Lefebvre, mas sim um hibridismo que faz sobreviver e conviver campo e cidade. Para esse cineasta, ao abarcar diferentes referenciais de identidade na metrópole, criam-se novas manifestações culturais. A convivência possibilita a atuação de múltiplos atores sociais que simultaneamente alteram as práticas e concepções das características originais que trouxeram para o palco das ações sociais cosmopolitas. A cidade se configura num espaço constante de negociação. Claro, a construção do cinema se desenvolve no terreno simbólico, enquanto a do uso do espaço se processa no campo concreto, geográfico. Contudo, em ambas o que se aguçam são suas relações objetivadas sob o arcabouço de diversos pressupostos culturais que se encontram num mesmo território e buscam uma mesma linguagem explicada e compreendida num plano simbólico.

Sua narrativa, porém, não se reduz a mostrar por onde e como se produz cultura atualmente. Almodóvar busca mais do que isso. Mesmo com resultados controversos, o diretor tentou matar de vez o espectro franquista

que assombrava a vida de Madrid, claramente apresentado na abertura e encerramento de *Carne trêmula*. Mas também o simples ímpeto de disseminar o passado não satisfaz para ele a leitura de sua cidade. Algo precisa ser colocado como parâmetro ou para redimensioná-la ou para substituir-incluir novos olhares. Em Almodóvar essa questão é resolvida com a busca pela satisfação do desejo. A cidade deve suprir essa necessidade e encaminhar-se para inaugurar uma nova práxis em todos os aspectos de sua dinâmica para sua realização (LEFEBVRE, 1991, p. 107).

Essa inspiração que aparece no perfil das personagens e de suas ocupações do espaço nos filmes do diretor dialoga com algumas das concepções de Lefebvre (1991), que vislumbra a necessidade de todos tenderem para um novo humanismo a ser tecido no seio desta sociedade urbana que se transforma continuamente. “E isto, escapando aos mitos que ameaçam essa vontade, destruindo as ideologias que desviam esse projeto e as estratégias que afastam esse trajeto” (LEFEBVRE, 1991, p. 107).

Para ele, a vida urbana ainda não começou. O que vivenciamos são os restos de uma sociedade milenar na qual o campo dominou a cidade. Essa afirmação encontra-se com as imagens de Almodóvar que desloca suas personagens transitando-as num constante fluxo de cidade-campo-cidade, tanto física como simbolicamente, seja pelos diálogos, pelos figurinos, comportamentos ou composição e ocupação dos cenários. Ambos os universos permeiam e interferem nas ações objetivas e subjetivas apresentadas num jogo de forças culturais indicativo de uma cultura contemporânea em pleno processo de reconstituição e construção de novos valores.

A sociedade rural era (ainda é) a da não abundância, da penúria, a privação aceita ou repudiada, das proibições que dispunham e regularizavam as privações. A sociedade rural foi aliás a sociedade da festa, mas este espectro, o melhor deles, não foi retido, e é ele que é preciso ressuscitar e não os mitos e os limites. (LEFEBVRE, 1991, p. 107)

Esse é o desejo suscitado nos filmes de Almodóvar desde a *Movida* até sua última produção. Tanto certo exorcismo de suas lembranças da infância de vida no *pueblo*, exatamente marcada pela dura realidade afirmada por Lefebvre, mas também das festas. A carnavalização apresentada sob vários aspectos em todos, inclusive em *Entre tinieblas*, afirma essa necessidade do diretor. O rompimento ou questionamento vêm sempre acompanhando dor e celebração, trazendo para a cidade a possibilidade de um novo modelo de vida. Seus filmes aproximam-se em muito da *transducção*, termo elaborado por Lefebvre que corresponde a uma operação que elabora e constrói um objeto teórico, um objeto possível, a partir de informações que incidem sobre a realidade e uma problemática que incide sobre ela, pressupondo uma realimentação incessante entre contexto conceitual e ob-

servações empíricas (LEFEBVRE, 1991, p. 108). O que em Almodóvar se evidencia na escolha temática pelo desejo.

Num período em que os ideólogos discorrem abundantemente sobre as estruturas, a desestruturação da cidade manifesta a profundidade dos fenômenos de desintegração (social, cultural). Esta sociedade, considerada globalmente, descobre que é lacunar. Entre os subsistemas e as estruturas consolidadas por diversos meios (coação, terror, persuasão ideológica) existem buracos, às vezes abismos. Esses vazios não provêm do acaso. São também os lugares do possível. (LEFEBVRE, 1991, p. 114)

Entendo que a *Movida* representou esse fenômeno constituindo-se ao mesmo tempo como sintoma lacunar e também como o fator capaz de preencher esse vazio, em decorrência das novidades que propôs. Os filmes de Almodóvar seguem analogamente essa lógica, apontando novidades e possibilidades de relações sociais ao enfrentar o tradicional, o moderno e o marginal como elementos que caminham juntos na cidade. Seu exercício de apropriação da cidade representa os vários momentos do possível que se realiza no espaço imagético do cinema dentro de um plano de realidade posto pela vida urbana motivando o espectador a pensar sua vivência nesse ambiente.

Esse papel desempenhado pelo cinema inclui-se na discussão sobre a arte, que na denominação de Lefebvre (1991) é a portadora da realização da sociedade urbana na medida em que contribui para a meditação sobre a vida como drama e fruição.

A arte restitui o sentido da obra, ela oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseada em obra. (...) cabe à força social capaz de realizar a sociedade urbana, tornar efetiva e eficaz a unidade (a síntese) da arte, da técnica, do conhecimento. (LEFEBVRE, 1991, p. 115)

Nesse aspecto há uma divergência entre Simmel e Lefebvre, de certa forma mediatizada por Almodóvar. Enquanto o primeiro vê na atitude blasé uma consequência da conquista e proteção individual para a existência na metrópole, o segundo aponta para a realidade social dinâmica, por isso sempre dotada de possibilidades a serem captadas – seja pela arte ou pelo movimento social – e transformadas em modo e significados de sociabilidade. Assim, não serão características inerentes e fixas da metrópole determinadas atitudes ainda que estas perdurem ou permaneçam diluídas em condutas gerais da sociabilidade. Para cada processo histórico, haverá uma condição de relações sociais. Almodóvar apresenta esses dois enfoques em seus filmes ao privilegiar a cidade como parte de sua narrativa. E por reconhecer a solidão como principal resultado desse estilo de vida, busca constantemente caminhos para questionar essa condição e abrir para novas formas de relação social.

Finalmente, caracterizar a construção cinematográfica de Madrid pelo cineasta Pedro Almodóvar como uma experiência de afetos em sua trajetória corresponde a reconhecer este conjunto de elementos apresentados nessa discussão, como sua necessidade e sua busca pessoal por tornar o espaço físico e social vivido o lugar da liberdade. Ou seja, da realização individual e coletiva de seus atores sociais – no caso dos filmes: personagens – por direito, tanto de conquista como de convivência. Para ele, é na cidade que os desejos possuem maior probabilidade de se tornarem concretos, exatamente pelas milhares de condições objetivas que proporciona em todas as esferas resultantes da produção humana desenvolvidas em seu espaço. Assim, mesmo apontando os conflitos, é na metrópole que os destinos da harmonia podem se realizar. Nesse sentido, ele tem consciência de que é mais um de seus produtores. Por isso, procura utilizar sua ferramenta cinematográfica como um mecanismo para construir e dar forma à cidade que habita, ama e alimenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLISON, Mark. *Un laberinto español*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- ALMODÓVAR, P. Testimonio. *La Esfera*, Madrid, 11 out. 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5ª ed. São Paulo: Difel, 1982.
- FOUCE, Héctor. La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la Movida madrileña. Universidad Complutense de Madrid. *CIC – Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, n.5, 2000.
- JALONCH, C. Entrevista con Pedro Almodóvar. *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 18 jul. 1993.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.
- LEON, M.A.G., MALDONATO, Teresa. *Pedro Almodóvar, la outra España Cañí* (sociología y crítica cinematográfica), Madrid: B. A. M., 1989.
- LLOPIS, Silvia. Entrevista com Pedro Almodóvar. *Cambio 16*, Madrid, nº 941, 11 dez. 1989.
- LOEW, Camila e LUNA, Antonio. De la M30 a Hollywood Boulevard. In: ZURIAN, F.A.; VARETA, C.V. *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- MANRIQUE, D. A. Laberinto de pasiones. *El país*, Madrid, 11 dez. 2004.
- MONTERDE, J. E. *Veinte años de cine español: un cine bajo La paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- ORTEGA, J.P. W. Almodóvar en la Luna. in: ZURIAN, Fran A.; VARETA, Carmen Vázquez. *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- PIÑA, B. *La Vanguardia*. Barcelona, 24 set. 1998.
- SEGUIN, J. El espacio-cuerpo em el cine: Pedro Almodóvar o la modificación. In: ZURIÁN, F.A.; VARELA, C. V. *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. in: VELHO, Otavio G. *O fenômeno urbano*. 3. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

STRAUSS, F. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.

FILMOGRAFIA

Allen, Woody

Noivo neurótico, noiva nervoso (1977)

Manhatan (1979)

Hanna e suas irmãs (1986)

Misterioso assassinato em Manhatan (1993)

Poderosa Afrodite (1995)

Almodóvar, Pedro

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton (1980)

Laberinto de pasiones, (1982)

Entre tinieblas (1983)

Qué he hecho yo para merecer esto? (1984),

Matador (1985-1986)

La ley del deseo (1986).

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1987)

Atame (1989)

Tacones lejanos (1991)

Kika (1993)

La flor de mi secreto (1995)

Carne tremula (1997)

Todo sobre mi madre (1999)

Hable con ella (2002)

La mala educación (2004)

Volver (2006)

Aranda, Vicente

Cambio de sexo (1977)

Berlanga, Luis Garcia

La escopeta nacional (1977)

Patrimônio nacional (1981)

Chávarri, Jaime

El desencanto (1976)

Bearn (1983)

Las bicicletas son para el verano (1983)

Colomo, Fernando

Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (1978)

Fellini, Federico

As noites de Cabiria (1957)

A doce vida (1960)

Julietta dos espíritos (1965)

Roma de Fellini (1972)

Luna, Bigas

Bilbao (1978)

Renacer (1981)

Saura, Carlos

Los ojos vendados (1978)

Bodas de sangre (1980)

Deprissa, deprissa. (1980)

Trueba, Fernando

Opera prima (1980)